

# A Carlo Scarpa von Luigi Nono

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Es gibt Werke, die bei häufigem Hören besser werden; die gewinnen, wenn die Partitur analysiert wird; die ihre Hintergründe offenbaren; die ihren Gehalt präzisieren. Nonos Orchesterwerk *A Carlo Scarpa architetto ai suoi infiniti possibili* aus dem Jahre 1984 gehört zu ihnen. Hans Zender und die Hamburgische Staatsoper vergaben Aufträge für sehr kleine Stücke – vielleicht drei Minuten –, damit genügend Zeit für Proben wäre. Nono hielt sich zwar mit 9 Minuten nicht an die Vorgabe, unterbot aber deutlich seine sonstigen Formate.<sup>1</sup>

Wer dem Werk zum ersten Mal begegnet und dabei die Rhetorik des späten Nono nicht kennt, mag ein verstimmtes Orchester vernehmen und über die scheinbar falsche Intonation die durchaus vorhandenen musikalischen Gestalten überhören. Wer sich aber an diese eigentümlich fremde Harmonik gewöhnt, die unzähligen mikrotonalen Abweichungen gleichsam als statistisches Phänomen betrachtet, dem offenbart sich peu à peu diese Musik. Man kann dieses Werk kaum beim ersten Hören verstehen, gleich ob man weiß, wie der Komponist heißt, oder nicht. Es ist, schlicht gesagt, zu fremdartig.

Nonos Antipragmatismus ist bekannt, hier wird er harmonisches Konzept. Die Instrumente mit variabler Intonation – mithin alle außer Pauke, Harfe, Celesta und Glocken – sind in 16tel-Tönen notiert. Während heutzutage Viertel-töne in anspruchsvolleren Orchestern Standard zu werden scheinen, aber Achteltöne immer noch etwas für Spezialisten sind, sind 16tel-Töne, an der Grenze der menschlichen Unterscheidungsfähigkeit angesiedelt, utopisch, vor allem zu jener Zeit, als Nono sich dazu entschloss. Mir ist kein weiteres Orchesterwerk, konsequent in dieser Feinjustierung geschrieben, bekannt. Auch im Werk Nonos, der durchaus diese Intervalle in anderen Werken gelegentlich verwendet, ist diese Radikalität einmalig. Das andere Orchesterstück, das das Tonhöhenmaterial reduziert – 2° *No hay caminos, hay que caminar* ... *Andrej Tarkowskij* über den Ton *g* – geht über Viertel-töne nicht hinaus. Der Untertitel erklärt sich: Hier werden unendliche Möglichkeiten in Szene gesetzt – oder mögliche Unendlichkeiten; grammatisch ist im Italienischen beides möglich.

Die Elemente seines Spätstils sind allesamt versammelt: Reduzierung des Materials (hier auf zwei Töne); Differenzierung im Inneren, so mit den Mikrotönen und den Spielweisen; langsames Tempo, daher tendenziell lange Stücke; meist im Piano bis zur Unhörbarkeitsgrenze, das Forte nur als Aus-

<sup>1</sup> Die endgültige Fassung ist das Ergebnis mehrerer Streichungen dessen, was Nono während der Komposition entwarf.

nahme; kein Vibrato; parataktische Anordnung, abgesetzt von langen Fermaten und Pausen. Vom ersten Nono wird der punktualistische Denkansatz seit den seriellen Tagen übernommen.<sup>2</sup>

Nonos Spätstil ist, wie vieles nach 1945, inspiriert worden von technologischen Möglichkeiten, die im Tonstudio, mithin ohne Zeitdruck und ohne die Unwägbarkeiten der live-Aufführung, ausprobiert werden können. Zum Beispiel das pitch-shifting, die Transposition eines Tones um einen beliebigen Grad nach oben oder unten. 16tel-Tonabweichungen sind hier ganz einfach zu erreichen. Ebenfalls die Verzögerung, das delay, mit dem rhythmische Abweichungen genauestens definiert werden können. Sodann die Kontrolle über den Pegel, die Lautstärke; nicht nur kann sie beliebig gestuft werden, auch können an sich lautere Klänge ins extreme Piano gesetzt werden, was realiter nicht oder kaum möglich ist. Zuletzt lassen sich dem Tonhöhenanteil einen solchen des Geräuschs hinzumischen. Diese Erfahrungen werden nun in die Instrumentalmusik ohne live-Elektronik zurückversetzt. Nono gelangt auf dieser Basis, mithin des durchs Im-Studio-Hören Gelernten, zur Konzeption dieses Orchesterstücks: subliminale Intervallik, extremes Piano, hoher Geräuschanteil, rhythmische Versetzungen.

Das Orchester ist nicht gewöhnlich: Es fehlen die Oboen, die Nono wohl zu herausstechend wären; die Streicher sind paritätisch: viermal acht von ihnen. Bläser drei- und vierfach; dazu Harfe, Celesta, Glocken, Pauken und – das ist besonders – sieben von hell bis dunkel abgestufte Triangel. Diese und die Glocken erzeugen einen hellen, silbrigen Klang, in Absetzung zu den trockenen Battuto-Schlägen der Streicher.

Zu Beginn wird in den Ton *es* hineingezittert, buchstäblich mit Flatterzunge in der ersten Flöte und dem Tremolo einer Sologeige. Nono liebt hier perforierte Akkorde, mithin solche, deren Töne nicht gleichzeitig, sondern kurz und unregelmäßig nacheinander einsetzen und entsprechend am Ende ausfransen. Der Klang ist leise, ppp (Blech entsprechend pppp; Harfe/Celesta pp, aber das hat akustische, instrumentatorische Gründe). Dann eine Fermate, darauf das Nämliche mit dem Ton *c*, aber im pppp (Blech ppppppp), als neigte sich der Akkord nach unten. Am Ende stehen zwei regelmäßige Sechzehntel (im sehr langsamen Tempo), *colla parte* in Pauken, Triangel und gezupftem Kontrabass. Gleichzeitig findet sich ein zweites rhythmisches Element: Battuto-Schläge mit Holz und Haar, ohne Tonhöhe, ebenfalls *colla parte*. Beide Elemente vereinigen sich am Ende zu einem relativ lauten Schlag, der den Akkord abschneidet, wenn auch Harfe und Celesta nachklingen. Damit sind im Wesentlichen die beiden Klangelemente exponiert: perforierte Akkorde und rhythmische Impulse.

<sup>2</sup> Zur Unterscheidung zwischen Nono 1 und 2 vgl. Paulo de Assis, *Luigi Nonos Wende. Zwischen »Como una ola de fuerza y luz« und ».....sofferte onde serene...«* (= sinefonia 2), Hofheim 2006.

## Formübersicht<sup>3</sup>

	T	Dauer	Töne	Morphologie
1. Abschnitt: Motto/Exposition				
I	1-2	16'' + +	<i>es</i> und <i>c</i>	Motto, Exposition der Klangelemente
II	3-4	16''	<i>c</i>	
III	5-7	24''	<i>c</i>	marschmäßige Rhythmik
IV	8-9	16''	<i>es</i>	
V	10-12	24''	<i>es</i>	
VI	13	8''	<i>c</i>	dynamische Kontraste, <i>f</i>
VII	14	5'' +	<i>es</i>	<i>fff</i>
VIII	15	8''	<i>es</i>	<i>ppp</i>
IX	16	10''	/	(dirigierte) Pause
2. Abschnitt: unterschiedliche »Spektren«, »mittleres Band«, »Intermezzo«				
X	17-19	24'' + +	<i>c</i>	marschmäßige Rhythmik
XI	20-22	24'' +	<i>c</i>	marschmäßige Rhythmik
XII	23-24	16''	<i>es</i>	hoch/tief, wie Kadenz
3. Abschnitt: Arpeggio				
XIII	25-31	28'' +	<i>es</i>	Aufwärtsbewegung, nur Streicher
XIV	32-33	16''	<i>c</i>	Extremlagen (Posaunen, Piccolos)
XV	34-36	12''	<i>es</i>	Abwärtsbewegung
XVI	37-41	40''	<i>c-es-c</i>	wie XIII-XV im kleinen ( <i>c-es-c</i> ); an der Grenze der Hörbarkeit
4. Abschnitt: ähnlich 2				
XVII	42-44	12''	<i>es</i>	marschmäßige Rhythmik
XVIII	45-48	32''	<i>c</i>	Zunahme an Geräusch, marschmäßige Rhythmik
XIX	49-51	24''	<i>c</i>	Fixton, marschmäßige Rhythmik
XX	52-55	16'' +	<i>c + es</i>	»Höhepunkt«, weil kleine Terz; an der Grenze der Hörbarkeit
5. Abschnitt: Ausklang, Geräusch, Schlusskadenz				
XXI	56-66	88''	<i>es</i>	»Marsch«, Liegeklang, Rhythmik
XXII	67-71	38'' +	<i>c</i> und <i>es</i>	Schlusskadenz

Das Tempo ist meist  $MM = 30$ , im  $4/4$ -Takt, daher die Achterzahlen, die Dauer, die Fermaten hinzugerechnet, neun Minuten. Der letzte Abschnitt (XXII) zeigt, wie genau Nono komponiert.<sup>4</sup> Ein 6-stimmiges  $c^3$  ohne Fixton wird perforiert, je mit einem 16tel-, einem Achtel- und einem Viertelton, jeweils nach oben und unten, mithin um die nicht vorhandene Mitte zentriert. Nach einem Takt Pause folgt der Schlussklang, diesmal nicht perforiert, wieder 6-stim-

<sup>3</sup> Römische Ziffern folgen den Doppelstrichen in der Partitur. + = Fermate; + = lange Fermate.

<sup>4</sup> Es gibt immer wieder Stimmen, die Nonos Primat des Konzeptuellen und Künstlerischen gegen seine kompositorische Potenz ausspielen. Hier ist eine Gelegenheit, diese Sicht zu revidieren.



c)                      XVII                      XVIII                      XIX

XX                      XXI                      XXII

Rhombischer Notenkopf = Zentralton; *c* oder *es* ohne Abweichung

+ = Abweichung nach oben

- = Abweichung nach unten

Zahlen: Werte in 16tel-Tönen

4 = Viertelton (= 4 × 16tel-Töne)

2, 6 = Achtelton (2 × 16tel-Töne)

ungerade Zahlen = 16tel-Töne (1, 3, 5, 7, 9)

Höhere Werte als 7 dürfte es nicht geben, weil sonst der nächste chromatische Wert (*ces/cis* bzw. *eses/e*) erreicht würde. Und dennoch schreibt Nono die Werte 9 und 10 für den Ton *c* vor, und zwar im harmonisch reichhaltigen Abschnitt XVI.

+ = 1, 2, 3, 4, 5, 6

- = 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10

mig, ohne Fixton, *es*, aber in drei Oktavlagen, ebenfalls mit den Werten 1, 2 und 4 16tel-Tönen um die Mitte zentriert, freilich mit einer kleinen Asymmetrisierung: in der kleinen Oktave -1 und +4, in der großen umgekehrt (-4 und +1). Damit ist der Akkord ganz leicht in die Diagonale gedreht, und zwar, weil ein tiefes -4 ein größeres Gewicht hat als ein mittleres +4. Der erste Akkord war *ppp*, der letzte *ppppppp*.<sup>5</sup> Das letzte Viertel wird gehalten, gleichsam ein Nicht-Klang (»tenere corona lunga«). Dann folgt das theoretisch unendlich

5 Nono unterscheidet sieben Grade von Piano; nach *ppppppp* folgt nur noch »*p possibile*« = »al limite di audibilità«.

offene Ende. Hier könnte der Dirigent die Spannung halten, solange er es vermag und solange das Publikum ihm folgt.

Das Notenbeispiel gibt die verwendeten Akkorde an.<sup>6</sup>

Nono hat somit zweimal 15 (= 7 + 7 + 1) Töne (= 30) in der jeder Oktave zur Verfügung. Da er mit 7 Oktavlagen arbeitet, wären dies theoretisch 210 Töne, mithin durchaus mehr, als die wohltemperierte Skalierung des traditionellen Orchesters bietet.<sup>7</sup> Tatsächlich verwendet er 115 verschiedene Tonhöhen.

### Kommentare zu den Akkorden

I	4-stimmig <i>c</i> und 4-stimmig <i>es</i> , in fallender kleiner Terz; Zentralton jeweils in den Außenstimmen; Mikrotonalität: von unsymmetrisch zu symmetrisch, mithin wie in einer fallenden Bewegung (Kadenz) sich stabilisierend
II	6-stimmig <i>c</i> ; jeder zweite Ton ist Zentralton. Mikrotonalität ist symmetrisch, aber nicht in der Höhe, dort Tendenz nach hoch
III	5-stimmig <i>c</i> ; untere Töne Zentraltöne; in oberer Lage reichhaltige Mikrotonalität
IV	3-stimmig <i>es</i> ; hohe Lage; Zentralton unten, mithin stabilisierend, Mikrotonalität mit klarer Tendenz nach hoch
V	ähnlich IV, aber eine Oktave tiefer, Mikrotonalität eher symmetrisch
VI	2-stimmig <i>c</i> , Mikrotonalität symmetrisch
VII	3-stimmig <i>es</i> ; Mikrotonalität symmetrisch; mit einem »Loch« von zwei Oktavlagen <sup>8</sup>
VIII	3-stimmig <i>es</i> ; Zentralton wie in VII; ebenfalls mit einem »Loch«
X	zweimal 4-, einmal 3-stimmig <i>c</i> ; Zentralton immer ganz tief; zugleich ein zweiter aufsteigend; zweimal »Loch«
XI	5- und 4-stimmig <i>c</i> ; in a) jeder zweiter Ton Zentralton
XII	3-stimmig <i>es</i> ; hoch/tief, mit »Loch«
XIII	aufsteigende Linie in 5 Oktavlagen ( <i>es</i> ), mit stets ähnlicher Mikrotonalität; dabei vierstimmiger Akkord (in drei Oktavlagen) tenuto
XIV	3-stimmig <i>c</i> ; sehr hoch und tief; Zentralton in Mittellage; »Loch« hier am ausgeprägtesten
XV	2- bis 1-stimmig <i>es</i> ; absteigend, zwei Zentraltöne (mit »Loch«), davon einer tenuto
XVI	7-stimmig <i>c-es-c</i> ; komplexeste Mikrotonalität (-10 bis +6)
XVII	5-stimmig <i>es</i> ; drei Zentraltöne; Mikrotonalität mit Tendenz nach unten

<sup>6</sup> Wir wissen nicht genau, wie fehlerlos die überlieferte Partitur ist. So findet sich in T 52, 1. Trompete, eine Vorzeichenkombination aus *b* (für *es*) und einem Vierteltonerhöhungsvorzeichen, was aber als Vierteltonerniedrigung notiert werden müsste, weswegen anzunehmen ist, Nono meine ein *d*, Viertelton höher, bzw. ein *es*, Viertelton tiefer. (Vgl. Stefan Dress, *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*, Saarbrücken 1998, S. 245 ff.)

<sup>7</sup> »Loch« bedeutet das Aufbrechen des kompakten Klangraums durch Auslassen einer oder mehrerer Oktavlagen.

<sup>8</sup> Zählte man bis -15 bzw. +15, käme man auf 434 Töne.

XVIII	3-stimmig <i>c</i> ; um Mitte zentriert
XIX	1-stimmig <i>c</i> ; keine Mikrotonalität
XX	14-stimmig, <i>c</i> und <i>es</i> gleichzeitig; ausbalancierte Mikrotonalität
XXI	zweimal einstimmiges <i>es</i> in abfallender Oktavbewegung; keine Mikrotonalität
XXII	fallende Bewegung: hohes 1-stimmiges <i>c</i> mit symmetrischer, zentrierter Mikrotonalität; dann, nach einem »Loch« dreistimmig <i>es</i> ; zentriert, mit leichter Asymmetrie

Man könnte meinen, diese Art von Akkordlogik böte wenige Gestaltungsmöglichkeiten. Freilich sieht man die tonsetzerischen Mittel, die Nono einsetzt: Zentralton; »Loch«; Kombination von *c* und *es* (gleichzeitig oder im Wechsel); Dichte (der Oktavlagen bzw. der Mikrotöne); tenuto; Lage; auf- und absteigende Bewegungen; Symmetrie/Asymmetrie; Tendenzen. In Verbindung mit Klangfarbe, Rhythmik und Lautstärke ergibt sich trotz des diastematisch extrem reduzierten Materials eine Überfülle von Klängen, die, das macht den einmaligen Reiz des Werks aus, einander sehr ähnlich sind.

Das Werk ist vordergründig eine Hommage-Komposition, gewidmet dem venezianischen Architekten Carlo Scarpa. Er war nicht bekannt für spektakuläre Großbauten, sondern für Spezialaufgaben und Individuallösungen. Vordergründig könnte man ihn verkennen, versenkt man sich aber in sein Werk<sup>9</sup>, zeigen sich subtile Preziosen, Umbauten, Erweiterungen des Alten mit Neuem, Entwürfe, Gärten und Friedhöfe. Diese unpräntöse Art dürfte Nono gefallen haben. Sie kannten sich, man gehört zur künstlerischen Elite der Stadt, wie auch Emilio Vedova. Scarpa entwarf einen Tisch für den Komponisten. Nono schreibt an Hans Zender: »Carlo Scarpa ist genialer Architekt ... sehr befreundet, besonders als ich 18-25 war – so oft in seinem Haus«.<sup>10</sup>

Das Werk ist aber weniger eine Hommage, die doch mehr und portraithaft von diesem Architekten zeigen müsste, als vielmehr eine Totenmusik. Scarpa, der in Venedig geborene, dort wirkende Künstler, starb 1978. Vier Jahre später schreibt Nono diese düstere, schwerfällige, verquere Musik, die traurig zu nennen etwas simpel wäre. Gleichwohl erschließt sich der Trauergestus bei genauerem Hinhören. Im Vordergrund steht das harmonische Design, diese sonderbare Mischung aus Simplizität zweier Noten und der beinahe unendlichen Auffächerung des Klangs in Säulen aus Spektren, Farben und – das ist das Kennzeichnende – klaren rhythmischen Gesten.

Scarpa wurde 72 Jahre alt. Die Partitur umfasst 71 Takte, mit der Besonderheit, dass es nach dem Doppelstrich weitergeht: »Come per continuare a ascoltare presenze – memoria – colori – respiri« (»wie eine Fortsetzung des

<sup>9</sup> Vgl. Klaus Frahm/Sergio Los, *Carlo Scarpa (1906-1978)*, Köln 1999.

<sup>10</sup> Abgedruckt in Dress, *Architektur und Fragment* (Anm. 6), S. 261 ff.

Hörens von Präsenzen, Erinnerungen, Farben, Atemzügen«). Insofern hat das Werk 72 Takte, nämlich noch einen unendlich langen. Das ist kein Zufall, sondern von Nono intendiert.

Die beiden Töne leiten sich vom Namen ab. »S« wie das deutsche *es*, »C« wie *c*. Damit entsteht eine kleine Terz. Man mag sich andere Intervalle vorstellen. Aber alle anderen scheinen ungeeignet. Die Sekunden sind zu eng für diese mikrotonale Anlage; die große Terz zu hell; Quarte/Quinte zu konsonant; und der Tritonus zu klischeehaft. Die kleine Terz scheint bestens geeignet; der Name passt dazu. Selten fügen sich Konzept und Material nahtlos einander. Zugleich eröffnet sich ein historischer Kontext: *c*-moll und durch das *es* etwas Beethovensches.

Zugleich ist das Stück ein Trauermarsch. Langsames Gehen, immer wieder mit Unterbrechungen. Abschnitt XX, mit *c* und *es* zusammen, wirkt wie ein erstickter Schmerzensschrei. Gegen Ende nimmt das Schreiten zu, wie mit einem Stock, der auf den Boden stampft. Die letzte Geste ist eine sich senkende, wer es bildlich liebt, mag das Herablassen eines Sargs assoziieren.

A Carlo Scarpa von Nono ist ein Musterbeispiel dafür, was ich unter musikalischem Gehalt verstehe.<sup>11</sup> Das vielbeachtete Außermusikalische wandert auf einer konzeptuellen Ebene in die Musik, indem es das Material, die Form, das Klangbild, den Diskurs individuiert. Die Wahl zweier Töne, und im Besonderen dieser; die Klanglichkeit zwischen Performance und rhythmischer Insistenz; die utopische Harmonik; der stockende Duktus; die Zahlensymbolik – all das bezieht einen über das bloß Musikalische hinausgehenden Sinn aus der Referenzquelle, dem Architekten, ohne dass dies der Musik äußerlich würde. Jeder kann das Werk ohne diesen Bezug hören; es litte darunter nicht. Und doch bereichert das Wissen um diese Bezüge das Hören, es macht A Carlo Scarpa nicht nur bedeutungsvoller, sondern auch wertvoller.

## Summary

»A Carlo Scarpa« by Luigi Nono – This short orchestral piece from 1984 was composed as a homage to the Venetian architect. As a subtle funeral march, it can be used as a model to show how an extra-musical conception influences the work, shapes it internally, and then becomes intelligible to the listener as musical substance.

<sup>11</sup> Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Was heißt musikalischer Gehalt?*, in: *Musik & Ästhetik* 63 (2012).